

Palabras clave: James Turrell, Robert Irwin, Guggenheim Museum, Withney Museum of American Art, Light and space, percepción espacial, umbrales de la percepción.

Durante el verano de 2013 Manhattan albergó las muestras de dos artistas que trabajan con la luz y el espacio: una amplia exposición retrospectiva de James Turrell en el Museo Guggenheim y una instalación de Robert Irwin para el Museo Withney de Arte Americano. Ambos han hecho de la percepción el elemento fundamental de sus obras en una investigación que comenzó en los años sesenta y que han continuado desarrollando a lo largo de los últimos cuarenta y cinco años. Los dos compartieron en sus comienzos una línea de investigación conjunta, sus investigaciones sobre las sensaciones en el espacio y su estudio empírico fueron cruciales para el desarrollo de sus obras que hacen de la experiencia espacial un mecanismo de trascendencia. Sus trabajos son de gran interés para la arquitectura porque los dos hacen de la percepción en el espacio el argumento fundamental de su investigación artística.

During the summer of 2013 Manhattan hosted two shows by a couple of artists who work with light and space: a retrospective exhibition by James Turrell at the Guggenheim Museum and an installation by Robert Irwin for the Withney Museum of American Art. Both artists have made perception the main element of their works in an investigation which has lasted over forty five years. They both shared in their beginnings a common ground. Investigations into sensing space and its empirical study were crucial towards the development of a body of work that makes space experience a transcendental mechanism. Their precepts are of great interest for architecture as they both make perception within space the main issue of their artistic investigation.

JAMES TURRELL Y ROBERT IRWIN. MANHATTAN 2013. COINCIDENCIAS.  
JAMES TURRELL AND ROBERT IRWIN. MANHATTAN 2013. COINCIDENCES.

Íñigo Cobeta Gutiérrez.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Universidad Politécnica de Madrid.

Durante el verano de 2013 han coincidido en Manhattan una gran exposición antológica de James Turrell que ocupó prácticamente todo el Museo Guggenheim y la recuperación de una obra emblemática de Robert Irwin concebida en 1977 para la retrospectiva que le dedicó entonces el Museo Whitney de Arte Americano. La relación entre ambas propuestas nos remite a un lugar conceptual común que se fraguó en parte durante la segunda mitad de los años sesenta en la costa californiana cuando ambos artistas formaban parte del entonces incipiente movimiento Light and Space. Las coincidencias entre ambas posturas y su vínculo con la luz en el espacio hacen de ellas un interesante objeto de reflexión para la arquitectura.

#### JAMES TURRELL EN EL MUSEO GUGGENHEIM

Entre el 21 Junio y el 25 de Septiembre el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York albergó una exposición antológica de James Turrell comisariada por Carmen Giménez y Nat Trotman. Fue su primera gran retrospectiva en la ciudad desde 1980 y coincidió con otras dos muestras simultáneas en el Museo de Bellas Artes de Houston y en el LACMA. La muestra abarcaba un periodo de casi medio siglo durante el cual Turrell ha conseguido desarrollar un lenguaje en el que la aparente materialización de la luz y su percepción constituyen el sujeto central de la experiencia artística. Llama la atención lo escueto de la muestra que sin embargo ocupa la mayor parte del edificio. Mucho del espacio expositivo habitual permanece vacío. El gran hueco central del museo concebido por Frank Lloyd Wright y terminado en 1959 alberga una espectacular obra realizada ex profeso para la ocasión.

Comenzando la visita desde arriba la primera sala de la planta superior está en penumbra. Unos grabados hábilmente iluminados parecen emanar luz. Cuesta habituar el ojo a la intensidad de la contraposición luz-sombra, blanco-negro. A medida que la retina se habitúa comienzan a captarse los matices antes imperceptibles a primera vista. Tenues contrastes componen sombras en el seno de la oscuridad y se insinúan sutilísimas aristas en la luz. No se sabe si esta va a los grabados o sale de su compleja textura. Son las aguatinas<sup>1</sup> de la serie *First Light* de 1989-90. (Fig. 1).



Fig. 1. James Turrell  
*Meeting* (from the portfolio *First Light*), 1989–90  
Aquatint, 108 x 75.6 cm  
© James Turrell  
Photo: Courtesy Peter Blum Edition, New York

A continuación dentro de la misma penumbra la luz adquiere una cualidad más fría debido a los focos de xenón que proyectan haces contra las paredes. Dos salas contiguas albergan las obras más antiguas de la exposición que se remontan a 1966 cuando Turrell comenzó a trabajar con proyecciones de luz (Fig. 2) en las habitaciones del Mendota Hotel (Fig.3) de Ocean Park en Santa Mónica.



Fig. 2. Afrum-Proto. 1966. Proyección halógeno-cuarzo, instalación en el estudio del Mendota Hotel, Ocean Park, California, 1968. Colección de Edward y Melinda Wortz (ver más adelante), Pasadena. Foto: James Turrell.

Fig. 3. Mendota Hotel, Ocean Park, California, c. 1970-72. Foto: James Turrell.

Durante varios años Turrell transformó las habitaciones del hotel experimentando con los efectos lumínicos para familiarizarse con las técnicas que llevan a los umbrales de la percepción espacial y el modelado de la luz. Fue un largo proceso debido a que se trata una sustancia intangible que es transformada por lo que la contiene pero sobre la que no se puede operar directamente (Turrell, 1992). El trabajo tuvo que ser suspendido a principios de los ochenta, cuando el edificio pasó a manos de un grupo de inversores que le cancelaron el alquiler. Este cambio supuso perder no sólo el estudio sino también su principal espacio expositivo que durante más de quince años le había proporcionado una gran independencia y control sobre su obra. Abandonó California y se mudó a Flagstaff en Arizona, junto al Roden Crater, para desarrollar un proyecto concebido en 1976, que comenzó en 1979 y en el que trabaja desde entonces construyendo su obra maestra.

La obra *Prado (White)* (Fig. 4) ubicada en la primera de las dos salas consiste en un rectángulo de luz apaisado aparentemente apoyado en vertical a ras de suelo. La potencia de la luz proyectada contra el muro parece atravesarlo generando un espacio más allá de él. En el segundo espacio un cubo de luz parece flotar suspendido en la diagonal opuesta al acceso. Aparece un volumen fantasma. Según nos movemos el cubo aparenta deformarse ligeramente siguiéndonos. Si nos acercamos el cubo se convierte en luz y la ilusión se desvanece. Es la obra *Afrum I (White)* (Fig. 5). Las *Projection Pieces*, serie a la que pertenecen ambas obras, conformaron la primera exposición de Turrell, en el Pasadena Museum of Art en 1967, y son además el motivo representado en la serie de grabados *First Light* que acabamos de ver.



Fig. 4. James Turrell  
*Prado (White)*, 1967  
 Projected light, dimensions variable  
 Collection of Kyung-Lim Lee Turrell  
 © James Turrell  
 Photo: Florian Holzherr

Fig. 5. James Turrell. *Afrum I (White)*, 1967  
 Projected light, dimensions variable  
 Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, Gift 92.4175  
 © James Turrell Installation view: *Singular Forms (sometimes repeated)*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, March 5–May 19, 2004  
 Photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

Al entrar en la siguiente obra, *Itar* de 1976 (Figs. 6 y 7), la impresión es intensa debido a la oscuridad. Al principio apenas vemos nada, después se va produciendo la transición perceptiva que constituye su esencia. Lentamente se activa la vista y va apareciendo una habitación con dos tenues focos tras los cuales se intuye un rectángulo más oscuro que parece adosado al muro. La percepción de la forma se demora. A medida que la retina se habitúa comienza a intuirse la profundidad del espacio que alberga el rectángulo, una segunda oscuridad dentro de la anterior se va desvelando. En la obra *Prado (White)* la sustancia era la luz, aquí lo es la sombra albergada tras el hueco.

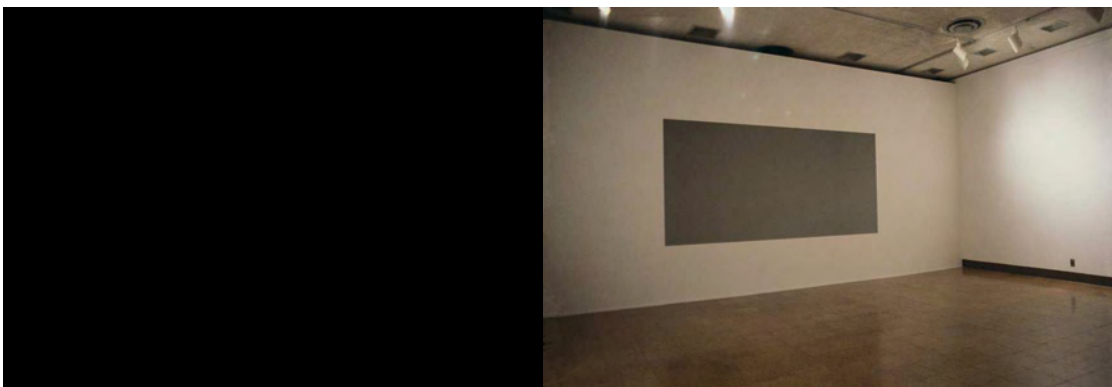


Fig.6. y Fig. 7. James Turrell. *Itar*, 1976

Tungsten light, dimensions variable

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Panza Collection, Gift

© James Turrell

Installation view: *James Turrell: Itar*, University of Arizona Museum of Art, Tucson, September 5–

October 12, 1980

Photo: Courtesy James Turrell

En la serie *Space Division Constructions* a la que pertenece la obra, y que aquí se combina con la oscuridad (serie *Dark Spaces*), Turrell presentaba el espacio dividido en dos habitaciones: una de ellas denominada *sensing space* constituía el espacio desde el que percibir o sentir, un espacio sensible a los acontecimientos que tienen lugar fuera de él (Turrell, 1992). La otra alberga el fenómeno. Ambos estaban comunicados por un marco rectangular donde el muro de separación y el espacio tras él parecen compartir el mismo plano. Este efecto de concurrencia plana logrado mediante la eliminación del espesor aparente del marco es empleado por James Turrell a menudo. Al congregarse el fondo y el muro se produce la ilusión óptica de un plano animado en el que la profundidad produce un efecto discordante. Esto es especialmente patente en los *Skyspaces*<sup>2</sup>.

Los fenómenos ópticos que maneja Turrell son conocidos desde la antigüedad. La apariencia plana de los huecos recuerda a las proyecciones del interior de una cámara oscura y la paulatina adaptación de la retina a la oscuridad es lo que sucede un mediodía cualquiera de verano al entrar repentinamente en un espacio oscuro, pero él los aísla mediante la abstracción formal y los recompone en series y variaciones que generan intensas sensaciones en los umbrales de la percepción al llevar la experiencia a los límites de la capacidad física del perceptor para procesar los estímulos.

La sucesión de experiencias percibidas genera un cierto estado de hiperestesia en el que la despejada rampa del museo entra en resonancia con las obras como una más. La experiencia espacial se agudiza y el contenedor se anima cobrando una presencia más intensa. El tiempo también parece verse afectado, se dilata.

*Ronin* (Fig. 8) es la penúltima obra. Una grieta vertical abarca toda la altura de una de las salas en mitad de la rampa del museo. Alberga un espacio al que asomarse aparentemente informe y desconcertante cuya forma no se puede determinar al haber eliminado en él cualquier arista o elemento que pueda servir de referencia. Al igual que en la obra *Itar* nos asomamos a un aparente vacío aunque éste no se oculta en la oscuridad. Este tipo de espacios resultan profundamente desasosegantes. La obra que fue expuesta por primera vez en la exposición del Stedelijk Museum había sido ensayada anteriormente en el Mendota Hotel más o menos alrededor de 1967 poco después de realizar las *Projection Pieces*.



Fig. 8. James Turrell

*Ronin*, 1968

Fluorescent light, dimensions variable

Collection of the artist

© James Turrell

Installation view: *Jim Turrell*, Stedelijk Museum, Amsterdam, April 9–May 23, 1976

Photo: Courtesy the Stedelijk Museum

Turrell explica cómo la ausencia de forma impide aprehender el color y se producen estados de desequilibrio (Turrell, 1992). Así sucedió con la instalación *City of Ahirit*, concebida en 1976 para la exposición en el Stedelijk Museum y expuesta durante su anterior retrospectiva en Nueva York de 1980 en el Museo Whitney. El visitante se veía inmerso en un espacio donde la ausencia de forma aparente y los cambios de color hacían a la gente perder el equilibrio. Algunos acabaron andando a gatas y otros incluso se cayeron (Turrell, 1992). Esto se debía al efecto Ganzfeld, que se da cuando el sujeto está totalmente rodeado por un campo sensorial homogéneo (visual, acústico o táctil) y continuo que lo envuelve sin posibilidad de establecer elementos de referencia diferenciadores. El intento de la atención por comprender la forma y la imposibilidad de aprehender los límites del espacio acaban derivando en estados alterados de la percepción análogos a los producidos por la privación sensorial. Un ejemplo sería tratar de escudriñar con la mirada en la oscuridad total<sup>3</sup>.

Al pie de la rampa desembocamos por fin en *Aten Reign* (Fig. 9) la obra más espectacular de la muestra erigida específicamente para el espacio principal del edificio de Wright y que ocupa todo lo alto del gran vacío. Una sucesión de lo que parecen ser planos con huecos elípticos decrecientes en su centro se van alejando hacia arriba. La imposibilidad de determinar la profundidad real de lo que estamos viendo produce un ligero estado de desazón, parecen planos pero no lo son (se trata de secciones cónicas). La obra activa los mecanismos perceptivos para entender el espacio pero la comprensión no encuentra acomodo en la forma por lo que somos muy conscientes durante ese tiempo del esfuerzo de nuestra percepción y notamos como la mirada acecha.

Al desplazarnos alrededor de la elipse sentimos como muta el espacio<sup>4</sup>. La reconstrucción mental se torna esquiva. La percepción pugna por comprender el artefacto suspendido sobre nuestras cabezas. Los aparentes planos cambian de color poco a poco graduados según su profundidad. Unas colchonetas instaladas justo debajo permiten disfrutar del espectáculo tumbado y se produce una sensación de ingravidez.

James Turrell aísla mediante la abstracción el acontecimiento lumínico. Elimina todo aquello que le es ajeno y construye silencios en los que podemos escuchar cómo trabaja nuestra mecánica sensitiva. Vemos la luz flotando en los espacios. Nos damos cuenta de cómo tratamos de aprehender el fenómeno que tenemos delante y nos sorprendemos percibiéndolo.



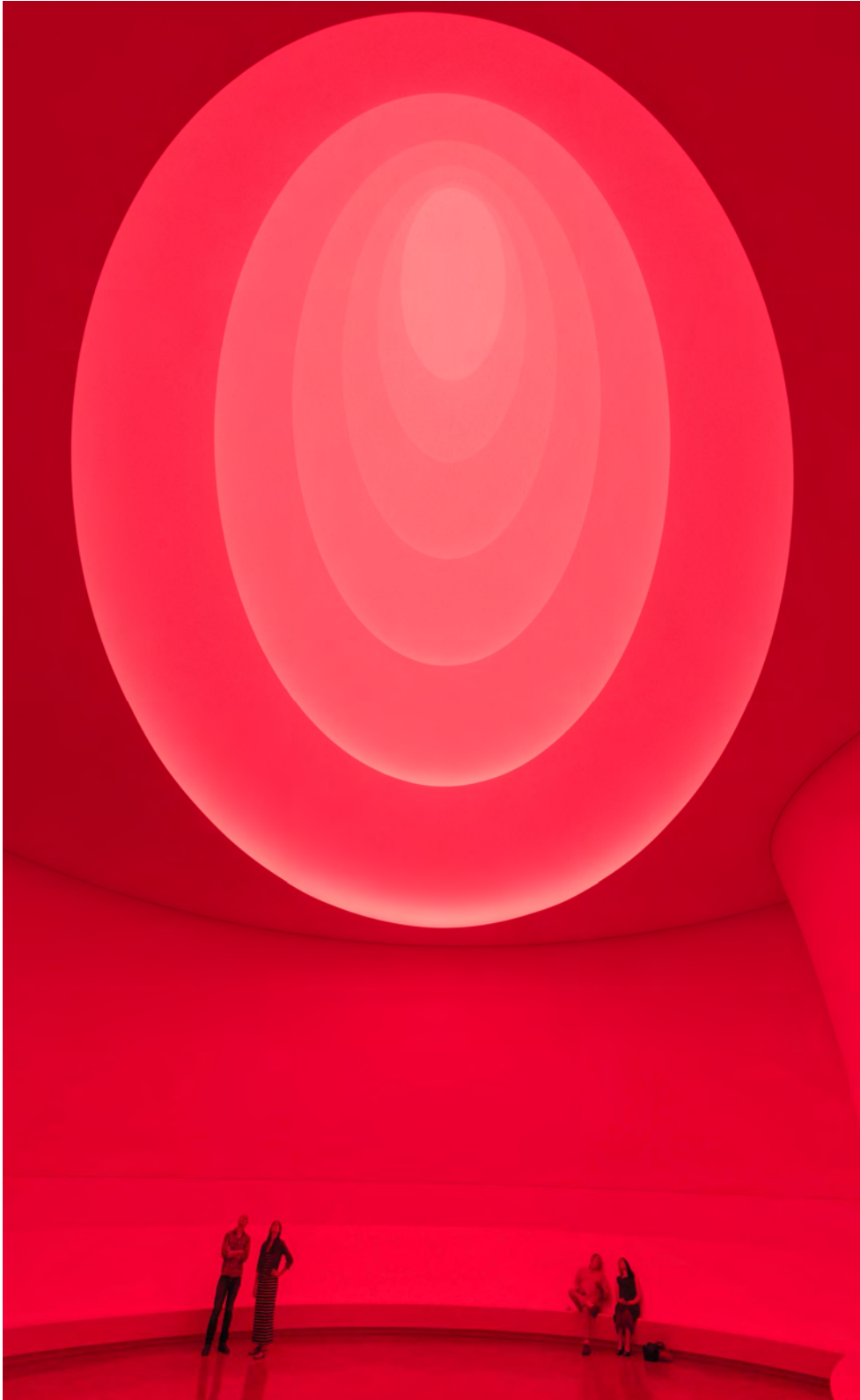


Fig. 9. James Turrell. *Aten Reign*, 2013

Daylight and LED light, dimensions variable

© James Turrell

Installation view: *James Turrell*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, June 21–September 25, 2013

Photo: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

## ROBERT IRWIN EN EL MUSEO WHITNEY DE ARTE AMERICANO

El Museo Withney de Arte Americano de Nueva York expuso entre el 1 de Junio y el 27 de Septiembre la obra *Scrim veil-Black Rectangle-Natural Light* (Figs. 10 y 11) de Robert Irwin, una instalación concebida originalmente en el año 1977 como parte de la gran muestra retrospectiva dedicada entonces al artista.

El año que viene el museo se trasladará al nuevo edificio diseñado por Renzo Piano en el Meat Packing District, en el extremo sur de la antigua línea elevada de tren que abastecía la zona hoy reconvertida en paseo (High Line), junto al río Hudson en Downtown Manhattan. La cesión del actual edificio al MOMA prevista para 2015 hacía de ésta la última oportunidad de ver la obra de Irwin en el lugar para el que fue concebida.

Pese a tratarse aquí de una única obra las coincidencias entre la anterior exposición y esta invitan a considerarlas de manera conjunta. Además de mostrarse simultáneamente y encontrarse a escasos metros una de otra, *Scrim veil-Black Rectangle-Natural Light* fue la pieza principal de la retrospectiva que el Withney dedicó a Robert Irwin en su día como *Aten Reign* lo fue de la retrospectiva que el Guggenheim dedicaba a Turrell. Las dos obras están instaladas en los espacios más representativos de dos museos emblemáticos de Manhattan (acabados con siete años de diferencia) con los que mantienen una indisoluble relación por haber sido específicamente concebidas para ser expuestas en ellos y estar completamente condicionadas por los respectivos lugares. Ambos artistas comparten una raíz común: los dos nacieron en California, fueron vinculados al movimiento Light and Space a finales de los años sesenta y sus obras remiten a la percepción espacial como argumento principal de la experiencia artística que pretenden desencadenar.

Contaba Irwin en 2007<sup>5</sup> cómo en 1977 él no tenía ninguna intención de realizar la retrospectiva programada y su interés radicaba básicamente en que le dejaran trabajar en el espacio expositivo de la planta superior del edificio que Marcel Breuer había completado en 1966 (Irwin, 2013). Le habían impresionado profundamente las dimensiones de la sala (para tratarse de un espacio expositivo en Manhattan), su llamativo suelo de pizarra y la ventana trapezoidal a la Avenida Madison que denomina socarronamente la venganza del arquitecto (Irwin, 2013) porque su rotunda presencia tiende a interferir con todas las exposiciones que alberga la sala.

Desde 1970, año en que dio por zanjado su trabajo de estudio, Irwin estuvo dedicado fundamentalmente a crear instalaciones para espacios concretos respondiendo a las condiciones de cada uno de los lugares en los que habría de ubicarse la obra (*site-conditioned installations*). *Scrim veil-Black Rectangle* forma parte de dicha investigación y supuso un hito en la carrera del artista que en aquella época escribió su ensayo *Notes on a model* (Irwin 1977) justificando la coherencia del desarrollo de un arte condicionado por su entorno que sirviese como catalizador de la experiencia perceptiva.



Fig. 10. Robert Irwin. *Scrim veil-Black Rectangle*, 1976 y 2013. Cloth, metal, and wood. Overall: 144 × 1368 × 49 in. Whitney Museum of American Art, New York; Gift of the artist.

En este caso no hay recorrido que hacer, la instalación aparece al salir del ascensor y nos encontramos de pronto inmersos en la obra, todo el lugar la compone. La primera impresión es una fuerte conciencia de la propia presencia. La súbita irrupción en el enorme espacio de la sala vacía impresiona. No hay límite ni distancia, estamos dentro formando parte de la obra.

Un telón de gasa<sup>6</sup> suspendido divide longitudinalmente la gran sala en la que desembocamos. Está adosado perpendicularmente a la ventana de la fachada oeste. El reflejo de la luz que por ella entra genera un brillo acuoso sobre el suelo de pizarra que se interpone entre la ventana y nuestra mirada allá donde nos situemos. Toda la estancia resuena. El edificio cobra una presencia antes inadvertida. Del borde inferior de la gasa pende un listón negro de acero ligeramente por encima de la altura de la vista (Irwin es alto) que al llegar a las paredes se convierte en una línea negra y recorre todo el perímetro de la sala. La gasa recoge la luz natural que entra por el único hueco de la habitación. Según el lado en que nos situemos se altera su transparencia. A medida que nos movemos por el espacio y miramos en torno nuestro somos conscientes de cómo varían los fenómenos lumínicos que nos rodean. No se trata tan sólo de una obra específicamente concebida para un lugar, sino que las propias características del mismo son las que la determinan. La aparente desnudez de la sala (hubo quien se asomó y se fue pensando que no había nada en ella) pone de manifiesto la imposibilidad del vacío, siempre se dan en el espacio acontecimientos lumínicos tangibles, siempre hay algo, es una cuestión de atención. La percepción avisada, la conciencia del actuar de los sentidos, el percatarse de la recepción del estímulo es el argumento fundamental de la obra de ambos artistas.

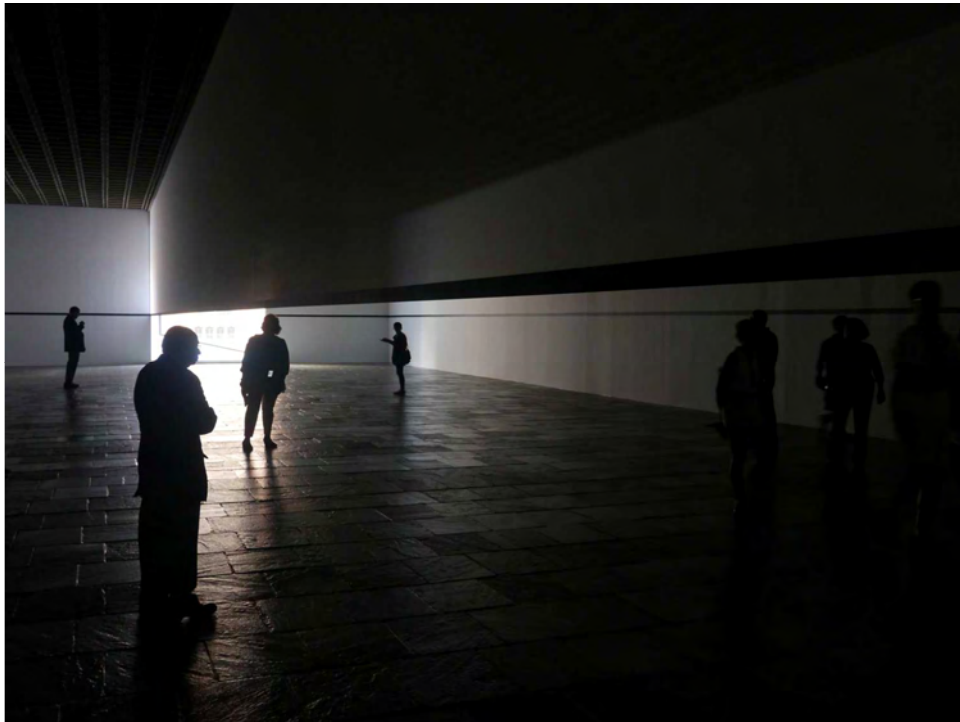


Fig. 11. Robert Irwin. *Scrim veil-Black Rectangle*, 1976 y 2013. Cloth, metal, and wood. Overall: 144 × 1368 × 49 in. Whitney Museum of American Art, New York; Gift of the artist.

En 1977 además de esta obra Irwin desarrolló dos intervenciones mucho más arriesgadas fuera del amparo del museo poniendo en cuestión la legitimidad conferida a la obra por el contenedor, en esta ocasión no han sido reproducidas. Pintó un cuadrado negro sobre la calzada del cruce de la calle 42 y la Quinta Avenida (Fig. 12) y con unas bandas negras trazó las aristas de un rectángulo suspendido en el aire entre los edificios del desaparecido World Trade Center (Fig. 14) en el distrito financiero. El interés de ambas propuestas radica en su confrontación con un contexto urbano complejo que ponía a prueba la capacidad de ambas de suscitar la experiencia artística. En el catálogo que acompañaba la exposición original podemos apreciar claramente la intención de Irwin de trascender el espacio expositivo del museo ampliando la experiencia artística a todo el ámbito de Manhattan, relacionando el espacio rectangular de la sala con los dos rectángulos trazados fuera de ella, con el espacio de luz definido por las luces del perímetro de Central Park y en última instancia con la retícula hipodámica que estructura la isla en un ambicioso intento de hacer resonar toda la ciudad (Fig. 13).



Fig 12. Plano negro. Quinta Avenida y Calle 42. Nueva York. Catálogo. Robert Irwin, Whitney Museum of American Art. 18 Abril-28 de Mayo de 1977.

Fig. 13. Fotografía aérea de la Quinta Avenida. Catálogo. Robert Irwin, Whitney Museum of American Art. 18 Abril-28 de Mayo de 1977. Foto: Aerographics Corp.

Fig. 14. Rectángulo de líneas. World Trade Center. Nueva York. Catálogo. Robert Irwin, Whitney Museum of American Art. 18 Abril-28 de Mayo de 1977.

El interés de Irwin por emplear la obra de arte como elemento transformador de la consciencia de la propia percepción y su interés por llevar la experiencia estética más allá de su marco tradicional había comenzado a radicalizarse a partir de 1970. La retrospectiva supuso un hito que le llevó durante los años siguientes a desarrollar su trabajo en ámbitos muchas veces al margen de las salas de exposición empleando como argumento las condiciones de contorno de los espacios sobre los que intervenía.

La busca de un arte que pusiese de manifiesto las condiciones específicas en las cuales se produce la experiencia estética más allá del objeto como referente, acercaron a Irwin a posturas muchas veces más cercanas a la arquitectura o al paisajismo que a la producción del objeto artístico al uso. La eliminación del muro de la Galería Malynnda Wyatt en Venice en 1980, el proyecto para el enriquecimiento artístico del Aeropuerto Internacional de Miami que lamentablemente no pudo llevarse a cabo a mediados de los ochenta pero que Irwin calificó como enormemente fructífero, los jardines del Dia: Beacon al norte de Nueva York junto al Hudson de 1996, los del propio LACMA de fecha reciente o el jardín central del Centro Getty de los Ángeles del arquitecto Richard Meier al que tantos años ha dedicado desde el inicio de los noventa, son proyectos que surgen de las inquietudes de un artista que empezó pintando cuadros y cuyo afán por comprender la raíz y trascender el marco tradicional en el que se confinaba su disciplina le fueron deslizándose, al tratar de dar una respuesta estética específica a cada situación, hacia posturas muy próximas a la arquitectura.

Tanto las obras de Turrell como las de Irwin pretenden suscitar en quien las contempla o habita la consciencia de los propios sentidos para en última instancia instigar la reflexión acerca de nuestra manera de percibir el mundo. La experiencia estética en ambos casos aspira a despertar conciencias. La profunda raíz conceptual que comparten en sus obras tuvo un curioso capítulo en común hace cuarenta y cinco años que les llevó a experimentar juntos su propia capacidad sensorial y sus efectos sobre la consciencia y la percepción<sup>7</sup>, su invocación puede clarificar posturas y revelar unas ideas postuladas entonces como declaración de intenciones que no han perdido un ápice de vigencia en la obra de ninguno de los dos a lo largo de los años.

## LOS ÁNGELES 1968-1969

A finales de 1968, cuando ambos formaban parte del incipiente movimiento Light and Space que se desarrollaba en California, Robert Irwin invitó a James Turrell a participar en el programa Art and Technology Collaboration impulsado por el comisario del Museo de Arte del Condado de los Ángeles (LACMA) Maurice Tuchman. Artistas como Andy Warhol, Tony Smith, Claes Oldenburg o Jean Dubuffet entre otros<sup>8</sup>, fueron puestos en contacto con diversas empresas (Container Corporation of America, Walt Disney Enterprises y otras) para desarrollar proyectos conjuntos. Los resultados se expusieron en 1971 en el LACMA. El libro *Notes Toward a Conditional Art* editado en 2011 por el Museo J. Paul Getty de Los Ángeles que recopila los escritos de Irwin recoge parte de la documentación elaborada por el equipo que formaron en noviembre de 1968 Robert Irwin y James Turrell junto a Edward Wortz, doctor en

medicina aeroespacial de la Garret Aerospace Corporation (Fig. 15) una subcontrata de la NASA que trabajaba para el programa Apollo que por entonces preparaba el primer viaje tripulado a la luna. Su objetivo era investigar qué grado de conciencia perceptiva sería necesario para garantizar la orientación y la estabilidad mental de los astronautas de cara a mantener la consciencia básica en las misiones espaciales. Equipados con una cámara anecoica, una esfera *Ganz-field*<sup>9</sup> (semiesfera de plástico translúcido homogéneamente iluminada) y una máquina de electroencefalogramas (EEG) llevaron a cabo diversos experimentos diseñados para poner a prueba la percepción sensorial en la Universidad UCLA con la colaboración de algunos alumnos.



Fig. 15. Robert Irwin, James Turrell y el Doctor Edward Wortz conversando en la Garret Corporation, Los Ángeles, California, 1969. Foto: Malcolm Lubliner

El interés de aquel encuentro radica en el método pragmático mediante el cual determinadas ideas relacionadas con la fenomenología de la percepción se pusieron a prueba mediante experimentos diseñados por el equipo con un doble objetivo artístico/científico. La declaración de intenciones inicial, que se abrió con una cita de Merleau Ponty, decía lo siguiente:

““El pensamiento objetivo ignora el sujeto de la percepción. Ello es debido a que se da a sí mismo el mundo ya hecho, como medio contextual de todo posible acontecimiento, y trata la percepción como uno de estos acontecimientos.”

Merleau-Ponty, Maurice (Merleau-Ponty, 1985)

Hemos comenzado nuestro trabajo asumiendo el precepto de que el arte no es un objeto-es experiencia- en cada caso una experiencia particular definida por el artista. Aunque mucho/la mayoría del arte depende de un objeto para conducir o mediar la experiencia, esta es una condición que hemos buscado alterar escogiendo el ámbito de la percepción como nuestra forma de arte.

Nuestra implicación nos ha llevado a definir una situación no objetiva, una en la que no mediaría objeto, pensamiento objetivo o estructura o descripción verbal-literal, estableciendo límites perceptivos singulares para crear una experiencia única.

Al hacerlo pretendemos convocar al individuo una consciencia de la percepción-haciendo del sentido de los sentidos la experiencia-la realidad. Al construir formas singulares para la percepción esperamos que los mecanismos de la percepción puedan ser percibidos-para cada persona el despertar de algo que ya estaba ahí.” (Irwin, 2011)

Así pues su objetivo era dilucidar cómo inducir respuestas específicas activando determinados mecanismos perceptivos. Desarrollaron durante casi ocho meses diversas pruebas que se llevaron a cabo en su mayoría en la cámara anecoica alterando las condiciones lumínicas (luces estroboscópicas, oscuridad, niveles ínfimos de luz...) y acústicas (campos sónicos totales, silencios, cambios de volumen...) aislando al individuo del contexto y confrontándolo con la percepción de sus propias mecánicas corporales (respiración, latidos del corazón...) o introduciendo estímulos controlados y tratando de baremar sus efectos. Experimentaron durante varios meses en ella. Lawrence Weschler en la biografía de Irwin *Ver es olvidar el nombre de las cosas que uno ve* (cita atribuida a Paul Valery (Weschler, 1982)) cuenta cómo de manera extrema llegaron a permanecer en su interior (Fig. 16) hasta seis u ocho horas seguidas a oscuras tras lo cual se producía al salir de ella una vívida percepción fruto del estado de aislamiento sensorial previo. La permanencia en la cámara aguzaba los sentidos (Weschler, 1982).



Fig.16. Robert Irwin y James Turrell en la cámara anecoica. UCLA. California, 1969.  
Foto: Malcolm Lubliner

*“Lo que la cámara nos ayudaba a ver eran la extrema complejidad y la riqueza de nuestro mecanismo sensorial y lo poco que usamos de él la mayoría del tiempo.”*

Se realizaron excepcionalmente otras pruebas como tratar de cuantificar los efectos de la meditación midiendo las ondas alfa (*alpha conditioning*) del cerebro en los EEG y el efecto que objetos culturales como la palabra tenían sobre las ondas cerebrales mediante la evocación verbal de espacios. Los experimentos y la colaboración se prolongaron hasta agosto de 1969, un mes después del alunizaje<sup>10</sup> Entonces Turrell abandonó abruptamente el equipo dando por finalizada su colaboración con Irwin. Al ser preguntado años más tarde por aquello restó importancia a la investigación arguyendo la imposibilidad de transmitirla salvo reproduciendo las complejas condiciones de contorno, lo cual queda patente en las abstrusas notas que trataban de describir la experiencia perceptiva de la cámara anecoica, sin embargo reconoció la

importancia de la experiencia a título personal. La imposibilidad de la reproducción era algo con lo que Irwin ya había lidiado unos meses antes cuando sus inquietudes le habían llevado a plantear de manera radical la naturaleza de su obra<sup>11</sup> llegando a negarse a que fuese publicada por considerar que se desvirtuaba. El tipo de obra que ambos proponen sólo posee autenticidad<sup>12</sup> cuando se está en ella puesto que su mera representación carece de la capacidad de activar los sentidos en la que esencialmente se funda.

El carácter empírico de aquella experiencia engarza con un cierto pragmatismo que podemos encontrar en la obra de ambos cuyos artefactos perceptivos o lentes fenoménicas, como los denomina Steven Holl, son de una gran efectividad gracias al ensayo directo y ajuste a lo largo de años. La austeridad formal de su obra es fruto de la depuración necesaria para la percepción unívoca que se pretende crear, obedeciendo en gran medida a motivos prácticos más que a un afán minimalista.

En la obra de James Turrell la constante búsqueda del deleite estético y de lo sublime a través de la introspección sensorial le ha llevado a desarrollar toda una serie de recursos de interpelación visual que actúan de manera prácticamente mecánica sumergiendo al perceptor en un campo visual específico, su obra sin embargo posee un alto contenido poético: el empleo de la luz como sustancia y sus poderosas connotaciones simbólicas permiten incontables evocaciones dentro del mundo del arte, incluida la pintura. Por otro lado los *Skyspaces* engarzan con la ancestral tradición de los observatorios celestes cuya memoria se remonta al propio origen de la arquitectura. Pese a ello su obra no opera mediante el recuerdo o el simbolismo. La evocación poética del espacio de la memoria no es posible en las obras de Turrell. La depuración formal contribuye a la abstracción remitiéndonos a un lugar fuera del tiempo que carece de textura.

En el caso de Robert Irwin la inmersión en la experiencia perceptiva tal vez requiera una mayor complicidad por parte de quien acude a ella<sup>13</sup>. Irwin presenta una actitud más radical en la que el cuestionamiento del propio concepto de la obra de arte se encuentra en gran medida la raíz de su trabajo. Esta postura expuesta a menudo en los textos que acompañan sus exposiciones, acercándolo a los artistas conceptuales, y su afán por trascender los límites tradicionales en los que habitualmente se confina la obra de arte le han llevado a desarrollar un discurso más abierto, en el que la búsqueda de resonancias en entornos de índole muy diversa han acabado por conferir a su trayectoria un carácter más ecléctico.

Ambos artistas despliegan una serie de fértiles recursos e ideas vinculados a la fenomenología de la percepción que nos remiten a la compleja intersección en la que la arquitectura opera como instrumento para ampliar y enriquecer nuestra visión del mundo a través de los sentidos.



## BIBLIOGRAFÍA:

ADCOCK, Craig: *James Turrell, The Art of Light and Space*. University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1990. ISBN: 0-520-06728-2

AAVV, *James Turrell: Sensing Space*. Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle 1992. ISBN: 978-0-935558-31-9

AAVV, *James Turrell*. Fundación NMAC, Edizione Charta srl Milan. ISBN: 978-88-8158-730-8

AAVV, *Robert Irwin, Primaries and secondaries*, Museum of Contemporary Art San Diego, California 2008. Isbn: 978-0-934418-67-6

BENJAMÍN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción: Andrés E. Weikert. Ed. Itaca, México DF, 2003

IRWIN, Robert; *Robert Irwin. Notes Toward a Conditional Art*. J. Paul Getty Museum. Getty Publications, Los Angeles 2011. ISBN: 978-1-60606-075-9 (tapa dura)

IRWIN, Robert y DE SALVO, Donna. *Robert Irwin in Conversation with Donna De Salvo*. [Video de la conferencia] Museo Whitney de Arte Americano. July 25, 2013. 1h 10min 57sg.  
@ <http://whitney.org/Exhibitions/RobertIrwin>

MERLEAU-PONTY Maurice. '2ª Parte. El mundo percibido' *Fenomenología de la percepción*. p.223. Editorial Planeta-De Agostini, Barcelona 1985. ISBN: 84-395-0029-7

TURRELL, James. 'La fisicidad de la luz'. CIRCO Boletín técnico nº117. Madrid, 2004.

TURRELL, James el alt. *James Turrell* [Video Transcript] Solomon R. Guggenheim Museum, New York. June 21—September 25, 2013. 8min 31sg.  
@ <http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/4819>

WESCHLER, Lawrence. *Seeing is forgetting the name of the thing one sees. A life of contemporary artist Robert Irwin*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1982. ISBN: 978-0-520-04920-8

WESCHLER, Lawrence. *July 11, 2013. Lawrence Weschler on Robert Irwin*. [Video de la conferencia] Museo Whitney de Arte Americano. July 11, 2013. 1h 11min 07sg  
@ <http://whitney.org/Exhibitions/RobertIrwin>

## NOTAS:

<sup>1</sup> El aguatinta es un tipo determinado de grabado al aguafuerte

<sup>2</sup> En el PS1 de Nueva York James Turrell realizó un *Sky Space* para el MOMA que se puede visitar. En la Fundación Montenmedio de Arte Contemporáneo de Cádiz se encuentra la obra *Second Wind 2005* que también se puede visitar previa cita.

<sup>3</sup> El efecto sería por ejemplo semejante al que se produce en el Museo de Arte de Teshima del arquitecto Rye Nishizawa y la artista Rei Naito

<sup>4</sup> Como sucede al recorrer el perímetro del anfiteatro de Pompeya, o al rodear una elipse en general donde a menudo pensamos estar viendo un círculo.

<sup>5</sup> conversación recogida en el catálogo de la gran retrospectiva de su obra organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego

<sup>6</sup> Los telones de gasa son empleados en teatro para recrear imágenes oníricas, iluminándolos desde el anverso o el reverso al fondo del escenario.

Irwin también empleó telón de gasa en una de sus obras más celebradas. Había abandonado por completo el trabajo en estudio en 1970, pero en 1980 Malinda Wyatt iba a abrir una galería en el espacio adyacente al que había sido su estudio en la zona de Venice y le invitó a intervenir en ese espacio. Irwin rehízo una obra que concibió en 1970 para los seminarios sobre habitabilidad que organizó en su estudio con diversos expertos tras la experiencia con la Garret Corporation. Tras pintar todo de blanco y dotarlo de unos lucernarios, Irwin tiró la fachada que separaba la galería de la calle Market y cubrió todo el frente con un sutil telón de gasa. La obra, que permaneció durante dos semanas expuesta en uno de los tramos de paseo marítimo más concurridos de Venice Beach, fue un éxito de público.

<sup>7</sup> Edward Wortz acabó dejando la Garret Aerospace Corporation y se convirtió en psicoanalista gestaltico en el Centro de Meditación Budista de Los Ángeles.

<sup>8</sup> En el programa Art and Technology del LACMA llegaron a participar hasta setenta y seis ingenieros y artistas

<sup>9</sup> Ganzfeld

<sup>10</sup> El 16 de julio de 1969, se envió a la luna la misión Apolo XI.

<sup>11</sup> Pese a la negativa expresa del autor a la reproducción de su obra, la revista Artforum publicó en la portada del Artforum 6, nº 9 (Mayo 1968) una foto de una obra de Robert Irwin, lo cual dio pie a una respuesta airada del autor que recoge el libro *Notes for a Conditional Art*.

<sup>12</sup> El problema de la reproducibilidad del arte fue tratado por Walter Benjamín en su obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción: Andrés E. Weikert. Ed. Itaca, México DF, 2003

<sup>13</sup> Compromiso que ha sido denominado *price of admission* por parte de Turrell al referirse a su propia obra (Turrell, 1992).